ALESSANDRO D'ANCONA

I CANTI POPOLARI DEL PIEMONTE

Dalla NUOVA ANTOLOGIA, Vol. XX, Serie III
(Fascicolo del 16 Marzo 1889).

ROMA
TIPOGRAFIA DELLA CAMERA DEI DEPUTATI
(STABILIMENTI DEL FIBRENO)

1889

Fra i più operosi e fedeli amatori della Musa dei volghi è da annoverare senz'alcun dubbio Costantino Nigra, ed il volume dei *Canti popolari del Piemonte* testè da lui pubblicato (1), è splendida testimonianza di diuturno lavoro su tale argomento. Da molti anni già, in quel vasto regno, che i tedeschi primamente denominarono *Völkerpsychologie* con vocabolo che l'Imbriani fra noi tradusse in *Demopsicologia*, e che ormai con forma inglese più comunemente si chiama del *Folklore*, in quel vasto regno, che comprende Canti e Racconti e Usanze e Superstizioni e Giuochi e Proverbj, ed insomma ogni vecchia e tenace manifestazione ingenua del pensare, del sentire e dell'operare dei volghi, il Nigra si è scelta una provincia speciale: quella delle Canzoni narrative. Dei due campi in che fiorisce la poesia popolare, questo dà maggior lavoro a chi voglia coltivarlo, perchè le propaggini si estendono oltre i confini delle singole nazioni: meno forse che non avvenga al racconto spoglio di veste metrica, ma pure assai largamente. Nel campo invece della poesia lirica, basta notare le varianti, più del resto di forma che di sostanza, che il canto riceve via via nel suo migrare entro i confini della nazione e della lingua; ma, per la poesia narrativa è necessario, chi voglia compiutamente illustrarne i documenti, cercare nell'ampio territorio della razza, e qualche volta anche più là. Sono però ben trentacinque anni, dacchè il Nigra ha cominciato a raccogliere ed illustrare i canti del nativo Piemonte: trentacinque

(1) Torino, Loescher, 1888, in 16°, di pag. XL-596.

anni, grande spazio dell'umana vita, ai dì nostri specialmente! Trentacinque anni così pieni di grandi avvenimenti per la patria nostra: de' quali può veramente dire il Nigra, *pars magna fui*. Chè guadagnatasi meritamente la fiducia del conte di Cavour, ei fu prescelto a partecipe e ministro dei suoi disegni politici, e ad intermediario fra sè e quel possente, che allora teneva in pugno i destini d'Italia e del mondo. E se a queste grandi memorie patrie è lecito frammischiare ricordi personali, che per me che scrivo non sanno disgiungersene, come volentieri ritorno col pensiero ai cari e fidati colloquj col Nigra, della fine del 1858 e de' principj del 59! E se l'amico non compariva agli usati ritrovi, come me ne allegravo pensando che dovesse essersi recato a Parigi! e al ritorno, come dall'atteggiar del viso e dal muover degli occhi e dalle tronche parole, e dall'umore infine del giovane diplomatico, m'ingegnavo dedurne, indovinando, qualche argomento di speranza pei destini d'Italia!

Chiudo, dimandando venia, la parentesi, per aggiunger soltanto che il Nigra, dal conte di Cavour e da' suoi successori stimato degno di rappresentare ad estere nazioni il nome e la grandezza nuova d'Italia, trovò sempre, in sì ardui ufficj, qualche ritaglio di tempo per continuare gli studj favoriti e compiere l'impresa giovanile: anzi, il soggiornare in varj paesi e lo stesso luogo cospicuo ch'ei vi teneva, gli dieder modo di ampliare le ricerche e procurarsi tutte le pubblicazioni più lievi e fuggevoli, che lo aiutassero ad illustrare i Canti piemontesi. Ed ecco ora venire a luce il desiderato volume, del quale alcun saggio era uscito già nel *Cimento*, nella *Rivista contemporanea*, nella *Romania*, e che gli studiosi con impazienza attendevano: volume ricco di poesia spontaneamente robusta e gagliardamente leggiadra, che porta in sè ben scolpita l'impronta della forte gente subalpina. Questo volume il Nigra ha reso più prezioso coi sussidj di una vasta e recondita erudizione, e l'editore Loescher l'ha adornato, a sua volta, con le migliori industrie dell'arte tipografica.

E di ciò ch'esso racchiude, se al lettore di questo periodico non spiace, parleremo con qualche ampiezza.

I.

L'Italia — riassumiamo qui brevemente i concetti esposti dal Nigra nel *Discorso Preliminare* — l'Italia, per quel che spetta alla poesia popolare, va distinta in due grandi zone, che dividono quasi per metà il territorio e la popolazione della penisola. L'una di queste due zone comprende la Liguria, il Piemonte, la Lombardia, l'Emilia, la Venezia: l'altra, il rimanente d'Italia, compresavi la Sicilia. Vero è che le produzioni dell'una zona migrano nell'altra: e che lo *Strambotto*, nativo di Sicilia, divenuto *Rispetto* in Toscana e *Romanella* sulle rive del Po, si dirama su su nella Venezia, chiamandosi *Vilota*, e col nome primitivo apparisce anche nella Liguria e nel Piemonte; ma ei serba sempre chiare vestigia della sua derivazione dai dialetti centrali, dove più a lungo si fermò e donde raggiò tutt'intorno; come, d'altra parte, la canzone narrativa scende giù fino all'estreme regioni della penisola, ma senza celare, anzi chiaramente additando, l'origine sua. Non può quindi recar meraviglia se, a causa di questi scambj, sulle labbra del pastore alpigiano, del nocchiere ligure o veneziano, del contadino lombardo od emiliano, si ode nel mezzo del verso e nella sillaba finale il vocabolo intero (*parossitono*) e la desinenza piana, contrarj all'idioma e alle canzoni proprie di quelle genti: e se, invece, sulle labbra del popolano toscano, romano, napoletano o siculo, specialmente in fin del verso, si sorprende il vocabolo tronco (*ossitono*). Facilmente dall'una parte d'Italia trapassano all'altra i canti di ciascuna: ma non facilmente si spogliano del tutto della originale lor forma (1). Nè queste, dedotte dal linguaggio, sono le sole diversità delle canzoni popolari delle due zone: altre ancora ve n'ha di altra indole. Il canto popolare della zona inferiore e media è composto di una sola stanza di versi endecasillabi, il cui tipo primitivo è l'*ottava siciliana* di due rime quattro volte alternate, che in Toscana si modifica in un tetrastico, colla coda o *ripresa*, la quale variamente atteggia, ripetendolo, il concetto finale. Altra forma, ma secondaria, è lo *Stornello*: breve strofa di due endecasillabi preceduti da un quinario. Il canto dell'Italia di sopra è invece polistrofico e polimetrico, e con assoluta esclusione dell'endecasillabo.

(1) *Disc. prelim.*, p. XVI.

Ma ancor più rilevanti delle formali, sono le differenze di sostanza. Il canto della zona inferiore è essenzialmente soggettivo, e quasi esclusivamente di argomento erotico, come quello che esprime le gioie e i dolori, le speranze e i guai della passione amorosa. Qualcuno certamente l'ha per primo inventato, e non oggi o jeri, ma qualche secolo addietro; eppure, così come vien cantato sembra qualche cosa d'improvviso e di personale; e chi lo ripete, non sapendo come e quando l'abbia appreso, lo dà quasi per proprio. Imparati insieme colle *prime notizie che l'uom sape*, lo Strambotto e lo Stornello sono la forma naturale ed immediata del linguaggio erotico plebeo: sono, se ci si passi il bisticcio, un che di collettivamente soggettivo. Aggiungasi, che per la più culta indole di quelle genti, e per la più insita e pronta virtù poetica, non che per la maggior vicinanza de' loro parlari all'idioma nazionale, questi canti della inferiore e della media Italia tengono un po' dell'artificioso e del letterario: anzi, frammischiati a quelli di schietta origine popolare, ve n'ha non pochi fatti da letterati, e dal popolo adottati per suoi. Nei canzonieri dei rimatori culti, specie del XV e del XVI secolo, non pochi componimenti si trovano calcati sui modelli popolari, de' quali alcuni sono al popolo ritornati: sicchè fra la poesia culta e la plebea può dirsi che sieno sempre durate mutue ed amichevoli relazioni.

Il Canto popolare dell'Italia superiore ha invece indole essenzialmente oggettiva. Chi lo ripete, sa di riprodurre un componimento poetico tradizionalmente trasmesso, che rappresenta la vita e il costume delle passate generazioni e rinnova antiche memorie. Il cantore è ripetitore, e sa di esser tale. Nulla poi vi ha in questi canti di artificioso e di letterario: e chi prima li compose non sapea certo di lettere, ma aveva soltanto una naturale e non coltivata propensione alla poesia; e composta che ebbe la canzone, la lasciò al suo destino, senza nemmen divinarne la lunga vita e la relativa perfezione. Ond'è che di questi Canti è più difficile che degli altri riprodurre il carattere, facendone felici imitazioni. Ben ci si provarono qualche volta i poeti della scuola romantica; ma l'opera loro, comunque riuscisse, non tornò ad ogni modo al popolo, ignaro ed incurante di siffatti plagj.

Lirica è dunque essenzialmente la prima forma; epica, o per lo meno narrativa, l'altra.

Una ipotesi ingegnosa e che forse contiene assai di vero, ma che vorrebbe esser fiancheggiata di salde prove, deriva il carat-

tere della forma popolare lirica dalle tradizioni greco-italiche, più vive mantenutesi fra popolazioni dove non prevalsero elementi barbarici. Alterno era, come attesta Orazio, il rustico carme che allegrava le latine vendemmie; alterno ed *amebeo* l'antico canto dei siculi pastori, perfezionato dai culti poeti greci, ed imitato poi dai latini. E il *Rispetto* è anch'esso essenzialmente un canto alterno, che e nelle aperte campagne e nelle lagune venete passa da un balzo all'altro e dall'una all'altra riva, rispondendo, compiendo, o, come *dispetto,* contradicendo. Lo *Stornello* anch'esso vola sulle agili note della melodia, aprendo una serie e provocando una gara, ed altri a sè chiamando quasi a vicendevole sfida. Ottimamente dunque il Nigra lo fa derivare da *storn* provenzale, che vale *combattimento, contrasto, tenzone*, appiccatavi una desinenza diminutiva. Ma quando la contadina, nel campo o a veglia, nei *metati* montanini o nei *filò* veneti, comincia a snocciolare la corona degli stornelli, dicendo:

> Se vuoi venir con meco a stornellare
> Piglia la sedia e mettiti a sedere,
> Di quante stelle è in cielo e pesci in mare;

non sa certamente che prima di lei, e ad imitazione dei veri rustici, i contadini di Virgilio preludevano al contrasto poetico col dire:

> Dic quibus in terris, et eris mihi magnus Apollo,
> Tres pateat coeli spatium non amplius ulnas:

onde può dirsi che il contadino odierno mantiene, inconscio, una usanza de'suoi antichissimi progenitori.

Altre memorie invece, altre tradizioni sono proprie ai popoli dell'Italia superiore, prima celti che latini, ed ai quali il sovrapporsi della latinità e la larga mescolanza che ne seguì, non tolse del tutto il prisco carattere etnico. Diverso assai perciò ci si mostra il canto popolare di quella regione della penisola, dai gioghi nevosi delle Alpi dechinante al piccolo e vietato Rubicone, che ai tempi romani formava la Gallia Cisalpina. Ma poichè in condizioni presso che identiche trovaronsi altri paesi d'oltralpe, primamente celtici e poi latinizzati, vi ha una forma di poesia popolare a tutti comune, diffusa cioè non solo nell'Italia cisalpina, ma nella Provenza, nella Francia, nella Svizzera romanza, nel Belgio vallone,

nella Catalogna, nel regno di Valenza e nella regione galliziano-portoghese. Di qui la denominazione prescelta dal Nigra, di poesia popolare *celto-romanza*, perchè propria a territorj, ove a popolazioni celtiche si sovrapposero e mescolarono genti latine (1).

Le Canzoni popolari sorte in sì ampia distesa di terre hanno identico carattere interno ed esterno, formando un ricco e bel patrimonio comune. Però, se tutte, o quasi, sono di tutti, o quasi, i paesi celto-romanzi, ciascuna singola canzone deve aver avuto origine in un luogo, non potendo esser contemporaneamente nata in Piemonte e in Portogallo, a Venezia e a Barcellona, sulla riviera di Genova e in Normandia, sul Ticino e sul Rodano. Non sempre tuttavia riesce facile determinare il preciso luogo di origine di una canzone, se dati speciali non ajutino: men difficile però è stabilirne la provenienza. Se infatti una canzone si trovi identica nell'Italia di sopra, nella Provenza e nella Catalogna, di uno di questi paesi sarà nativa, negli altri trasmessa; ma, sia che dal primo di tali paesi trapassasse all'ultimo, o viceversa, dovè farlo per intermedio del secondo, che sta fra essi. Non si potrebbe supporre, almeno come fatto costante, che la trasmissione avvenisse direttamente fra due regioni distanti, saltando quella di mezzo. Al modo stesso, se una canzone sia comune al Piemonte e alla Normandia, è necessario ammettere che la Borgogna o la Provenza abbiano servito da intermediarie allo scambio. Perciò dunque, sempre che si tratti di componimenti comuni all'Italia superiore e ad altre regioni celto-romanze, necessario è che passassero dalla Francia di lingua d'*oc* o di lingua d'*oïl*. Ma guardando più addentro le cose, queste due regioni della Francia non appariranno soltanto anello di congiunzione e terreno di transito: lo studio parallelo delle varie lezioni ci obbligherà a concludere, che una larga parte dei canti comuni sia originariamente provenzale o francese.

Certo, in tesi generale, nulla vieta supporre che di qua, da noi, andassero canzoni anche di là, in Francia: e ve n'ha pur

(1) Non è però escluso che vi sieno alcuni Canti dei paesi celto-romanzi che, proprj solo ad una regione e senza nessun riscontro nelle altre di identico carattere etnico, lo trovino invece presso popoli di altra razza: vedine fra gli altri un cospicuo esempio nella *Bevanda sonnifera* (n. 77) che non si trova in nessun paese celto-romanzo, salvo il Piemonte, ma ha invece corrispondenza con canti scozzesi, scandinavi, tedeschi, ecc.

qualche esempio nella raccolta del Nigra, e cospicuo fra tutti quello della *Donna Lombarda;* ma ordinariamente, per dirla col linguaggio commerciale, l'importazione supera l'esportazione. Del resto, di là pure e circa gli stessi tempi, si diffuse fra noi, e specialmente nell'Italia superiore, anche la poesia culta. L'uso letterario dei nuovi idiomi romanzi e l'anterior risveglio poetico delle genti d'oltralpe rispetto a noi, è fatto storico innegabile: e come le Alpi non furono ostacolo ai trovatori di Provenza accorrenti alle nostre corti, e ai *cantores francigenarum* d'oltre Loira, più specialmente parlanti ai volghi, così tanto meno potevano arrestare ne' suoi voli l'alato verbo della Musa popolare. Nè il cammino che questa dovette tenere è arduo a riconoscere. Pel Vallese e per la Savoja, il Piemonte si ricongiunge topograficamente e filologicamente colla Francia *d'oïl:* pel colle di Tenda e per le Alpi marittime e cozie con quella *d'oc:* quindi, venisse dalla Borgogna o dalle Provenza, il canto popolare facilmente entrava in Piemonte, e di qui poteva propagarsi sin dove alla continuità geografica si aggiungesse la identità etnica ed idiomatica, arrestandosi solo col cessare delle favelle di celtico substrato. E pur tuttavia, come dicemmo, queste barriere sono qualchevolta sormontate: salvo che, per quanto la lezione si modifichi e si adatti, restano, sempre nel metro e nella forma di taluni vocaboli, chiare impronte di aliena origine.

Se poi, fra le canzoni d'oltralpe per tal modo entrate in Piemonte, il numero delle francesi superi quello delle provenzali, o viceversa, mal saprebbe determinarsi: perchè fra le due parti dell'antica Gallia continui e copiosi furono sempre e naturalmente gli scambj. Potrebbesi soltanto in certi casi accertare, come dicemmo, non già l'origine prima, ma la derivazione ultima: ed il Nigra pone acutamente come criterio di saggio, che il tetrastico settenario o ottonario, con alternazione di assonanze, talora monorime, e di versi non rimati, e di terminazioni tronche e piane accenna il più spesso a provenienza provenzale; laddove i componimenti polimetri con versi di disugual misura e in che predomina la desinenza tronca danno piuttosto indizio di provenienza francese.

Comunque sia, nel Piemonte fecero prima e lunga sosta questi canti, venuti di fuori, ma proprj di gente congiunta alla subalpina per fondo celtico e romana sovrapposizione. E ivi si radicarono meglio che altrove e si moltiplicarono, per le condi-

zioni civili e sociali del Piemonte, così diverse da quelle delle genti sorelle e vicine. Chiuso ne' suoi monti, stretto intorno ai suoi principi, meglio e più a lungo conservò il Piemonte le istituzioni feudali, i costumi cavallereschi, gli ordinamenti militari. Perciò il popolo subalpino più si appropriò e ricordò più tenacemente questa poesia di umile origine, ma di epico carattere. Ma se si fosse ancora atteso a cercarne i documenti, è probabile che troppa parte di essa sarebbe caduta dalla memoria. Ormai il vecchio Piemonte è finito: e come la sua storia speciale, così è finito il costume antico, che ora si mescola e si confonde con quello della rimanente Italia, cooperando, col dare e col ricevere, a formare una nuova foggia di carattere nazionale. È morto ormai *Gentil Galante*, protagonista di queste canzoni e personificatore della gentilezza popolare piemontese: non nobile di schiatta, a quel che pare, ma nobile di costumanze e d'indole, che nel suo nome stesso accenna a memorande avventure di cortesie e d'armi, d'amore e di pugne (1).

Opera preveggente e pia è stata perciò questa di un figlio del Piemonte, di raccogliere e fermare nella stampa l'ultimo e fievole eco di una poesia, anzi di una vita provinciale, prossima ormai a mettere l'ultimo anelito.

II.

Antiche sono senz'alcun dubbio queste Canzoni popolari della raccolta del Nigra. La vena che un tempo, in altre condizioni di civiltà e di cultura gettava abbondantemente, ora può dirsi esausta. Il popolo non inventa più, ma ripete: e fra poco avrà del tutto dimenticato questo repertorio poetico tradizionale. Quel poco ch'ei produce anche al dì d'oggi ha ben diverso carattere: siamo nella realtà della vita presente: non più, come in questi canti, nelle eroiche finzioni del mondo cavalleresco. Ma riconosciuta l'antichità in genere di queste canzoni, vien voglia di meglio determinare quando

(1) *Gentil Galante* è probabilmente nato anch'esso oltralpe, e si trova menzionato in alcune Canzoni popolari francesi: ma vi si rinviene così di rado, come invece è frequente nei Canti piemontesi (v. ad es. p. 120, 157, 183, 185, 374, 386, 388, 460 ecc.), e del resto è piuttosto appellativo che persona. Fuori di Piemonte è diventato *Giovin Galante:* v. GIANNINI, *C. popol. della montagna lucchese*, Torino, Loescher, 1888, pag. 183.

si possa, quando cioè soccorra qualche memoria od allusione storica, la data di ciascun componimento: il che non è nè senza curiosità nè senza importanza.

Il Nigra pone e validamente sostiene il principio, che quando il fatto cantato abbia fondamento nella storia, « la poesia veramente popolare e tradizionale sia coeva del fatto da essa narrato ». Questo criterio non deve però prendersi in senso assoluto, potendosi anche ammettere che un canto popolare sia nato posteriormente all' evento, da un racconto popolare orale o da una composizione di origine artistica, ma divenuta popolare per lunga trasmissione di bocca in bocca e di età in età. In generale però, afferma il Nigra, « la formazione del canto popolare storico non è spiegabile che colla impressione ancora viva, prodotta dall'evento narrato sulla immaginazione popolare. Le eccezioni, come per esempio quelle che occorrono in alcune forme, quali sono le leggende religiose, hanno origine in condizioni speciali, che converrà investigare e spiegare. Però la coevità non vuol essere intesa in un senso stretto, nè si deve pensare che il canto storico esca, subito dopo l'evento a cui si riferisce, perfetto e finito. Per le canzoni storiche, non meno che per le altre, esiste sempre un periodo più o meno lungo d' incubazione, al quale succede una continua elaborazione, che si va perpetuando con fasi diverse, fin che la canzone cada a poco a poco nell'oblìo o sia fissata nella scrittura » (1). E altrove più specificatamente. « Le indicazioni fornite dalle canzoni storiche di data certa valgono a permettere conclusioni positive, giacchè abbiamo canzoni storiche appartenenti quasi ad ogni epoca dal VI secolo in poi. Infatti, le canzoni *Donna Lombarda* e la *Sorella vendicata* ripetono probabilmente la loro formazione dal VI secolo, mentre la canzone *Carolina di Savoja* è cantata in Piemonte da persone, i cui genitori assistettero alla partenza della giovine principessa per la Sassonia l'anno 1781. In questo lungo spazio di dodici secoli, molte canzoni nacquero e morirono, e quelle che ci pervennero subirono profonde e continue modificazioni » (2).

Molto opportunamente il Nigra separa dalle altre le canzoni che hanno fondamento nelle leggende religiose. Il sentimento e l' insegnamento religioso hanno di secolo in secolo tenuta

(1) *Disc. prelimin.*, p. XXVII.
(2) *Ibid.* p. XXIV.

viva la ricordanza di fatti appartenenti alla storia biblica ed evangelica, in modo che se nelle canzoni di tal soggetto non si trovino impronte particolari ad un determinato tempo, è quasi impossibile fissarne la data. Possono essere antiche: possono essere recenti: poichè si tratta in esse di fatti sempre vivi nella immaginazione dei volghi. Qualche volta anche può avvenire che un riflesso di questi racconti si ritrovi in componimenti di altra origine: e tale ci sembra il caso della Canzone di questa raccolta, che narra di una donna la quale uccide il suo rapitore (1). Con forme più o meno variate, questa stessa canzone è diffusa nella Scandinavia, in Germania, in Olanda, in Inghilterra, in Francia, in Spagna, in Portogallo, in Bretagna, in Polonia, in Lusazia e Boemia, in Serbia ed Ungheria. Non meno di 125 ne sono le versioni note per le stampe e appartenenti a quasi tutte le lingue d'Europa: sicchè resta ben difficile il risalire alla forma primitiva ed originale. Ma il prof. Bugge partendo dalla lezione danese, che all'ucciso attribuisce il nome di *Hollemen* e riaccostandovi l'altro di *Halewyn* delle lezioni fiamminghe, vorrebbe giungere ad una forma comune tipica di *Hollevern* o *Olevern*, che corrisponderebbe al biblico *Olòferne*. Se questa ipotesi fosse vera, avremmo un'ultima modificazione di una molto antica leggenda: e per spiegar il fatto si dovrebbe supporre che la narrazione biblica « fosse stata riprodotta oralmente da qualcuno dei primi missionari cristiani in Danimarca, o udita in occidente o al mezzodì d'Europa, durante le loro depredazioni, da pirati Scandinavi pagani, che ne avrebbero conservato e portato in patria un vago e confuso ricordo. Il canto, così formato su quel ricordo, sarebbe poi stato per un singolare destino, ripropagato in tutta Europa in foggia irriconoscibile, e per più guise divergente dal tema originale » (2). Tutto può essere; ma il Nigra stesso soggiunge alcuni gravi dubbj contro l'ipotesi del dotto scandinavo. Chè se, in qualche modo e con un po', e forse un poco più che un po' di buona volontà, da *Hollemen* ed *Holewyn* si può risalire ad *Oloferne*, è però assai strano che in nessuna delle tante versioni di questo tema venga dato alla donna il nome di Giuditta, od altro che a questo possa ridursi. Non bisogna neanche dimenticare che, nella maggior parte dei casi, si tratta di un rapitore o seduttore di donne,

(1) Numero XIII.
(2) *Disc. Prelim.* p. XXXVI.

di un ladrone: laddove invece nel racconto biblico abbiamo un capitano di esercito, nelle cui mani l'eroina si pone volontariamente. Il nucleo sostanziale della canzone è in tutte le forme che ne conosciamo, il riscatto della propria vita e la vendetta dell'onore per opera di una donna ingannata o violentata: ed è soggetto che sembra appartenere più alla età media che alla biblica. L'età di mezzo non ebbe certo penuria di siffatte violenze; e un castigo virilmente dato da una donna, a propria salvezza e del suo sesso, poteva lasciar durevole memoria, e spargersene la fama dappertutto ove fossero oppressori ed oppressi. Certo è intanto, che ciascun gruppo delle canzoni di questo ciclo ha speciali modificazioni, e il Nigra nota che la versione piemontese, attribuendo alla protagonista il nome di *Monferrina*, richiama alla mente il barbaro periodo detto del *Tuchinaggio*. « Molti castelli diroccati del Canavese e del Monferrato sono dalla tradizione popolare fatti teatro di scene simili a quella della canzone: e questa stessa tradizione popolare racconta che un signore della casa di Monferrato fu ucciso nel castello d' Ivrea da una sposa oltraggiata, e interpreta l'arancio portato sulla punta della spada dai paggi che figurano nell'annua cavalcata del carnevale d' Ivrea, come un ricordo della testa spiccata dal busto del signore monferrino » (1). Vi ha tuttavia una lezione fiamminga di Bruges, nella quale la donna prima di andare a trovare e quasi a sfidare il nemico, prende licenza dal confessore e si adorna, come Giuditta, di belle vesti e di monili: e poi ucciso il fiero avversario, ne pone, come Giuditta, la testa nel suo grembiule, e quando è tornata alla sua città, fra il suono di trombe e di tamburi, l'appicca alla finestra come a trofeo. Qui può ben essere che si ritrovi una impronta del racconto biblico, introdottosi come di sbieco in una avventura dei tempi della maggior ferocia baronale: e così avremmo non una trasformazione del racconto biblico, ma una intrusione di esso, o, come avrebbero detto i comici latini, una *contaminazione*, prodotta per certa rassomiglianza di casi, di una leggenda religiosa con una più recente. Questa pertanto sarebbe stata compiuta e colorita con particolari della anteriore, vivente ancora nella memoria dei volghi per religiosa tradizione.

(1) Pag. 105.

In altre canzoni abbiamo tracce di tradizioni mitologiche: e anche per queste non può determinarsi l'età a cui il componimento risale, perchè parecchie reminiscenze del paganesimo si conservarono tenaci in mezzo alle plebi. Tra queste raccolte dal Nigra vi ha una canzone, la quale racconta di una giovane innamorata, cui il padre non consente che sposi l'amato, e che vien gettata, per punirla della sua pervicacia, in fondo a una torre. All'amante riesce di andarla a trovare, ed ei promette di tornarvi più spesso, se gli si faccia un segnale con fiaccole. Ma queste ardono la torre, sicchè l'amante annega in mare: e la bella, disperata nel vederlo morto, fa anch'essa la stessa fine. Questa canzone è nota anche in Francia, in Germania, in Olanda, in Fiandra, ove però si conserva più integra. Si tratta infatti di due figli di re, che si amano, ma non possono vedersi perchè divisi da un'acqua profonda. La bella dice all'amato suo: Se tu sai nuotare, vieni: io accenderò tre lumi. Ma una vecchia che li ha ascoltati, spenge i lumi, e l'amante annega; e dopo di lui, la bella. Qui è più chiara la reminiscenza della favola di Ero e Leandro: ancor più che in una lezione piemontese dove pure l'amante ha il nome stesso di Leandro, attribuitogli dalla tradizione classica. Come e quando sarà nata questa canzone, così simile all'antica favola? Crediamo facilmente a ciò che assevera l'ottimo Flechia, che cioè la persona dalla cui voce ei raccolse il canto, nulla sapesse di greco nè del greco poeta Museo: ma ad ogni modo un legame fra le due forme v'è di certo. Nè ci sentiremmo di accogliere il dubbio manifestato dal Nigra, che «la tradizione possa essere più antica del poema, e questo derivare da quella (1)», facendo così i due componimenti indipendenti fra loro: ma diremmo piuttosto che la canzone rampolla dalla tradizione antica, conservatasi durante l'età media. Nè il solo Museo cantò quest'argomento, ma anche Ovidio nelle *Eroidi*. Il caso pietoso di Ero e Leandro non raggiunse certamente nell'età media la popolarità di quello di Piramo e Tisbe; ma fu pur tuttavia abbastanza conosciuto e ripetuto quasi esempio di amorosa tragedia, e potè quindi prestare argomento a racconti orali e a giullaresche rapsodie. Il tema così generalmente noto diede origine, in tempi diversi e in diversi paesi, a canzoni popolari, simili fra di loro, ma con peculiari varianti: indipendenti spesso le une dalle altre, ma germogliate dallo stesso ceppo.

(1) Numero 7.

Un gruppo speciale di canzoni è formato da quelle che hanno per fondamento un racconto, che può forse anche aver un riscontro nel vero, ma che si conserva nella tradizione, non pel suo valore storico, bensì invece perchè piacevolmente occupa ed intrattiene la fantasia popolare, vuoi per la sua bizzarria, vuoi pel significato morale, vuoi per la pietà che desta, o per qualsivoglia altra causa. Sono il più spesso meravigliose avventure, che l'immaginazione popolare atteggia variamente, talvolta aggiungendovi il soprannaturale religioso, talvolta togliendovelo se primitivamente lo possieda, e che l'arte popolana del rappresentare e del narrare dispone in più guise, di leggenda, di novella, di dramma, di canzone. Non vi è quasi letteratura popolare asiatica od europea, d'oriente o d'occidente che non ne possieda esempj, o fermati nella scrittura o confidati alla trasmissione orale. E quando si abbia a far con quest'ultima forma, ben si può talora arrivare al più lontano stipite del tema; ma arduo assai è determinare quando, qua o là, prendesse aspetto di novella o di canzone: nè bisogna fidarsi a menzioni di luoghi e ad attribuzioni di nomi, perchè questi sono spesso indizj assolutamente fallaci.

Per non uscire dai canti della presente raccolta, menzioneremo di così fatta categoria il grazioso racconto che dà argomento alla *Fanciulla Guerriera* (1). Una giovinetta animosa, sostituendosi al padre o al fratello, si veste da soldato, corre sotto le bandiere, ed è da tutti creduta uomo. Ma il capitano, o più spesso il figlio del re, fiuta l'inganno, e se ne innamora per modo che non trova pace. Ma come farle confessare il vero esser suo? Conducila, così consiglia la madre, conducila da un mercante: se sarà donna, vedrai che sceglierà guanti. Ma quella, furba, rifiuta i guanti, perchè i soldati non devono temere il freddo. Conducila da un argentiere, seguita la madre: se sarà donna, sceglierà un anello. I soldati, dice la scaltra, han bisogno di spade, non di anelli. Seguono altre prove, varie secondo i diversi testi: l'ultima è quella di condurla con altri compagni al bagno: se è donna, non potrà nasconderlo. Più pudicamente la principale lezione piemontese:

S'i la völe conuss-la — mnè-la ün' aqua a passè,
Se chila srà na fia — s'vurà pa dëscaussè.

(1) Numero 48.

La fortuna l'ajuta anche a questo mal passo, perchè, come un *deus ex machina*, ecco giungere una lettera che la dispensa dalla milizia:

La bela a mità strada — a s'è bütà a cantè:
— Fia sun stà a la guera — e fia n'an sun turnè (1) —.

Così il capitano, o figlio del re che sia, rimane schernito; ma nei racconti orali (2), ei riesce a sposar la bella; e questa ci sembra la naturale conchiusione e il necessario compimento del fatto. Le canzoni di questo piccolo ciclo, sebbene abbiano preso per sè soltanto la sostituzione di una fanciulla ad un uomo e le prove per riconoscerne il sesso, adducendo per motivo di queste non la mera curiosità, ma l'amore, lasciano intravedere lo scioglimento dell'avventura. Forse la forma primitiva è senz'altro il caso strano di una fanciulla che, con mentita veste, si trova sotto le armi; e potrebbe essere rappresentata dal romanzo chinese di Mou-Lân, scritto ai tempi della dinastia dei Lang, cioè fra il 506 e il 556. Mou-Lân va alla guerra in luogo del padre, e dopo dieci anni torna a casa senz'essere stata riconosciuta. Allora riveste i suoi abiti femminili ed esce per tornare a vedere gli antichi compagni d'arme, che restano colpiti di stupore. « Per tanti anni essa ha camminato nelle loro file, e non si son accorti ch'era donna. Si riconosce il lepre che inciampa fuggendo; si riconosce la sua compagna agli occhi spaventati: ma quando corrono l'una vicino all'altro, chi ne potrebbe distinguere il sesso? » (3). Dato questo tema, le astuzie adoperate per arrivare a scoprire il sospettato travestimento comunicarono nuova vaghezza al caso, non improbabile del resto (4); le smanie amorose

(1) Pag. 287.

(2) Per esempio, nella novella montalese di *Fantaghirò persona bella* (v. Nerucci, *Novelle popol. montal.*, Firenze, success. Le Monnier, 1880, p. 248), in quella abruzzese di *Semolina* (v. Finamore, *Tradiz. popol. abruzz.*, in *Archivio delle tradiz. popol.*, III, 365), nella novella basca *Le Pou* (v. Vinson, *Le Folklore du pays basque.* Paris, Maisonneuve, 1883, p. 70), ecc.

(3) *Les Avadanas*, trad. St. Julien, Paris, Duprat, 1859, I, 168.

(4) Il Puymaigre citato dal sig. Toci nelle note alla lezione portoghese da lui tradotta nell'elegante e dotto suo libro *Lusitania* (Livorno, Giusti, 1888, pag. 35) riferisce alcuni esempj di donne che militarono in abiti maschili senz'esser riconosciute: ma tutti però son moderni.

del figlio del re, o di altri (1), cui il mistero aguzzava il desiderio, vi aggiunsero nuovo interesse. Il tema, così arricchito e complicato, piacque alle genti e largamente si sparse. Nel secolo XV, in Francia, divenne il *Miracle de Nostre-Dame, de la fille d'un roy qui... laissa habit de femme et se mainteint com chevalier, et fu sodoier de l'empereur de Constantinoble, et, depuis, fu sa femme.* (2)

Era dunque questo della *Guerriera* un tema comune: ma resterebbe da sapersi se, nella forma di canzone, nascesse indipendentemente nelle varie regioni ove si rinviene, o se dalle une passasse alle altre. Nel territorio celto-romanzo potè bene avvenire, come opina il Nigra, che il canto spuntasse dapprima nella Francia meridionale. Ma poichè abbiamo anche versioni slave, a chi spetterà il primato? da quale dei due così diversi territorj si sarà tragittato all'altro? Il Nigra penserebbe che ciò potesse essere accaduto ai tempi delle crociate, portandosi dall'Occidente in Oriente. Ma oltre le crociate che pur furono occasione a sì grandi contatti e rimescolamenti di popoli di diversa razza, altri fatti storici potrebersi proporre che li riavvicinarono e confusero. Noi tuttavia staremmo per una origine indipendente, sempre che però si ammetta una anteriore diffusione del fatto nella forma di racconto orale; dacchè per tal modo avrebbe trovato al suo spandersi fra popoli di diversa favella, minori ostacoli che non nella forma di canzone, impedita e impacciata nei vincoli del metro e della rima.

Un fatto che si dice realmente avvenuto, sebbene lasci incerti sul tempo, ma che potrebb'anch'essere d'invenzione, ha dato l'argomento ad un'altra canzone: quella della *Bella Cecilia* (3), anche al dì d'oggi frequentemente ripetuta. Per quel ch'è dell'Italia si può asserire che provenga dall'Italia superiore, perchè anche nelle lezioni del centro e del mezzodì, mantiene forme del primitivo dia-

(1) Nelle tradizioni russe, Stavre si vanta della propria moglie Vassilissa alla corte di Vladimiro: vien gettato in carcere come millantatore; la moglie si presenta in corte vestita da uomo qual pretendente alla mano della figlia di Vladimiro: questa sospetta il sesso del pretendente, che vien sottoposto a diverse prove, tra le quali quella del bagno. Vassilissa trionfa d'ogni ostacolo, e conduce via seco il marito, al quale solo si scopre per quella che è: v. RAMBAUD, *La Russie épique*, Paris, Maisonneuve, 1876, p. 83.

(2) *Miracles de N.-D. par personnages*, etc. Paris, Didot, 1883, VII, 1-117.

(3) Numero 3.

letto (1): si può invece disputare se e dove il fatto avvenisse, e dove e quando primamente prendesse veste poetica. Nella Cecilia, eroina di questo canto popolare taluno volle riconoscere Stefania, vedova del tribuno Crescenzio, la quale per vendicarsi della non adempiuta promessa di salvare la vita al marito, fattasi concubina di Ottone III, lo avvelenò. Ma crediamo sarebbe pericoloso il risalire tanto addietro e fondarsi su fatti non ben accertati, che del resto non hanno coll'argomento della canzone nulla più che lontana rassomiglianza. Nel canto della *Bella Cecilia* abbiamo un prigioniero, che manda la moglie dal capitano di giustizia a implorar grazia, e quegli la promette se la donna gli si conceda. Il marito, a cui è riferita la proposta, acconsente:

Salvè-me a mi la vita — l'onur ij pensrù mi.

Ma la mattina dopo il corpo del condannato pende dal patibolo. La moglie ingannata rifiuta, secondo alcune versioni, la mano di sposo che le si offre in risarcimento:

Scutè, sur capitani — l'è pa lo ch' l'èi promì,
I m'éi levà l'onure — la vita al me marì. (2)

In altre invece, uccide di sua mano il fedifrago.

A che tempo si fa risalire il fatto? e le varie versioni del canto derivano tutte da identica fonte? David Hume nella *Storia d' Inghilterra* pone il fatto fra il 1685 e l'88, accusandone il colonnello Kirche: ma dell'inganno sarebbe stata vittima la sorella di un condannato, anzichè la moglie. Però, più che un secolo prima, G. B. Giraldi Cintio aveva raccontato qualcosa di simile nei suoi *Ecatommiti* (3), pubblicati nel 1565: e al Giraldi avevano attinto già due inglesi, lo Shakspeare nel dramma *Misura per Misura* e il Whathston per la tragedia *Promos e Cassandra.* Ed altri ancora nel secolo decimosesto narrarono il pietoso caso: salvo che alla sorella (4) avevano sostituito, come nella canzone di *Cecilia*, la moglie. Se non che vi sono discrepanze fra i diversi narratori circa

(1) V. ad es. una lezione della montagna lucchese in GIANNINI *op. cit.*, pag. 166.

(2) Pag. 43.

(3) Deca VIII, nov. 5. E confronta la sua tragedia *Epizia.*

(4) Anche in una Canzone popolare ungherese si tratta di una sorella: v. WIDTER-WOLF, *Volkslieder aus Venetien*, Wien, Gerold, 1864, pag. 109.

il luogo e il nome del reo giudice. Invero Enrico Stefano nella sua *Apologia* di *Erodoto* stampata nel 1566 (1) attribuisce il fatto a quel Francesco Dupatault, signore de la Voulte, che nel 1545 fu prevosto di giustizia: *homme*, dice Bonaventure des Periers, *qui en son temps a fait passer les fievres à maintes personnes* (2). Una raccolta di casi compassionevoli pubblicata in Germania nel 1598 col titolo di *Tragica,* ne incolperebbe invece un capitano spagnuolo, e porrebbe il fatto a Como nel 1547 (3). Trovo ancora che altri lo appropria al Montmorency, ascrivendolo al 1548: il luogo sarebbe stato la Gujenna, e la donna una dama di Lestonnac (4). Ma Claudio Ruilliet, mettendo a luce nel 1563 la sua tragedia *Philanire*, trasporta le scena in Piemonte, e afferma esser il caso avvenuto pochi anni addietro (5). Si potrebbe forse dire ch'egli alla Francia sostituisse l'Italia, sembrando pericoloso o sconveniente esporre sul palco persone di grand'autorità, viventi ancora o morte da poco. In questa tragedia, il governatore al quale la donna ricorre, costringe il fedifrago giudice a sposarla, ma subito dopo lo condanna a morte, come accade anche nella novella del Giraldi: salvochè, in questa è salvato dal perdono della vedova: in quella manca sì felice scioglimento. Colla punizione del perverso giudice termina anche il racconto che del fatto si trova nei *Monita politica* di Giusto Lipsio, il quale lo fa però risalire ai tempi di Carlo il Temerario, duca di Borgogna. Ma la sola autorità del Lipsio, scrittore di troppo tarda età, non può esser invocata per attribuire il caso al secolo XV. Ormai questo, continuamente modificato, era divenuto dominio di tutti, e il protagonista cui davansi tante patrie, poteva dirsi *nullius diocesis*. Del canto si hanno anche lezioni catalane: e il dotto Milà y Fontanals ammettendo la realtà storica del fatto, lo farebbe accaduto in Spagna ai tempi della guerra di successione (6)

Se si tratta di un avvenimento davvero accaduto, il nucleo primitivo sarebbe probabilmente costituito dall'inganno alla misera donna: la punizione al reo inflitta da un'autorità superiore corrisponderebbe a un innato popolar sentimento di giustizia: e lo scio-

(1) V. nell'edizione moderna del Liseux, Paris, 1879, I, 334.
(2) *Contes*, etc., n. 80.
(3) V. Dunlop-Liebrecht, *Gesch. d. Prosadichtung.*, pag. 279 e 493.
(4) V. *Revue Britannique* del 1859, art. su Montaigne.
(5) Parfait, *Hist. du Th. franç.*, Paris, 1745, III, 342.
(6) *Observac. sobre la poes. popul.*, Barcelona, 1853, pag. 143.

glimento diverso che danno al fatto l'autore della novella e quello della tragedia, sarebbe d'accordo colla natura delle loro scritture, destinate l'una a lieto e l'altra a pietoso fine: la vendetta di propria mano della tradita, che è delle versioni catalane, non discorda punto dalla fierezza del carattere spagnuolo.

Me se alcuno, notando la contraddizione delle testimonianze, ponesse in dubbio il fatto stesso, e vi trovasse un mero parto di popolare fantasia, consentaneo del resto alla natura dei tempi e degli uomini, non asserirebbe certo cosa impossibile. Si noti che si tratta di paesi assai diversi; Borgogna, Tirolo, Francia, Ungheria, Italia, Inghilterra: di personaggi, indicati espressamente per nome, ma con varietà continua di designazione: di date, che comprendono in sè più secoli, dai tempi di Carlo il Temerario a quelli di Giacomo II, anzi a quelli delle guerre spagnuole. O si vorrà credere che il fatto si ripetesse parecchie volte, tanto più che da una narrazione all'altra vi ha qualche diversità? Più discreto sarebbe supporre che il fatto avvenisse una volta, che la fama se ne spargesse quà e là un po' vaga ed incerta, la fantasia in vario modo vi lavorasse attorno, e poi la coscienza popolare lo apponesse via via a chi ne stimava capace e meritevole. Non sarebbe il primo caso di questo risorgere, che fanno anche a distanza di secoli, e sempre con precisa indicazione di tempi, di luoghi e di persone, avvenimenti meravigliosi, casi strani, pietose vicende, aneddoti piacevoli. Ognuno può averne esperienza, sol che abbia un po' di cultura (1).

(1) Fra tanti che si potrebbero citare, noto due esempj che mi cadono sott'occhio leggendo la *Correspondance de Madame, duchesse d'Orlèans, mère du Régent*, etc., Paris, Charpentier, 1886. In data del 23 dec. 1701, essa scrive alla sorella Luisa: « On apprend de Paris des histoires fort étranges. La fille d'un bourgeois, qui était assez riche et agée de quatorze ans, fut enlevée par un jeune homme, et devint enceinte: elle fut assez adroite pour cacher la chose, et elle accoucha en secret d'un enfant, qu'on porta de suite aux Enfants trouvés; elle lui fit une marque pour le reconnaître plus tard. Pendant deux ans elle en eut soin: elle allait le voire et lui fournissait ce qui lui était nécessaire. Un riche marchand de Paris devint amoureux de cette créature et l'épousa; mais comme ses visites à l'Hospice des Enfants trouvés lui donnaient des soupçons, elle cessa de les faire. Après avoir vécu vingt ans avec son mari, il mourut, lui laissant toute sa fortune. Elle avait un grand penchant pour le premier garçon de boutique de son mari, et il l'aimait aussi. Un jour elle s'aperçoit que son mari a sur le corps un signe pareil à celui qu'elle a fait à son enfant; elle court aux Enfants trouvés et demande ce qu'est devenu le jeune homme dont elle avait pris soin. On lui répond qu'en

Quanto alla data dalla Canzone di *Cecilia,* considerato che se il fatto avvenne, ciò sarebbe nel cinquecento, e che se non avvenne, in cotesto tempo almeno fu notissimo e diede soggetto a novelle e a drammi, può credersi che allora o poco dopo nascesse. E dacchè non se n'ha versione francese, si direbbe che trapassasse direttamente d'Italia in Spagna o di Spagna in Italia, per i contatti che allora cominciarono, e pur troppo durarono un pezzo, fra noi e gli Spagnoli.

grandissant il avait montré du goût pour le commerce, et était entré chez un riche marchand, dont on lui dit le nom, et c'était celui de son mari défunt. La femme ne put pas douter davantage que son second mari ne fût son fils. Elle alla trouver son confesseur et lui raconta la chose: le confesseur lui ordonna de tenir l'histoire secrète et de ne pas avoir de commerce avec son mari jusqu'à ce que la Sorbonne ait décidé à cet égard, et l'on ne sait pas encore ce que sera cette décision (I, 61). » Sarà vero che questo fatto avvenisse a Parigi nel 1701: ma ha una curiosa rassomiglianza con ciò che l'antichità favoleggiò di Edipo, e l'età media di San Gregorio papa e di Giuda Scariotte, dando origine a una quantità di leggende, di poemi, romanzi, ecc. (v. *La leggenda di Vergogna e la leggenda di Giuda*, Bologna, Romagnoli, 1865). Più oltre, in data 30 settembre 1718, si leggono queste notizie su Madame, prima moglie del Duca d'Orlèans, e sugli amori suoi col Duca di Guiche: « Sa tante, Madame de Saint-Chaumond, qui était gouvernante des enfants de Madame, la seconda fidèlement. Une fois, Madame vint chez Mad. de Saint-Chaumond sous prétexte de voir ses enfants, mais, au fait, pour s'entretenir avec le comte de Guiche. Elle avait un valet de chambre nommé Launois, que j'ai vu encore auprès de Monsieur: on le plaça sur l'escalier pour avertir au cas que Monsieur survint. Tout d'un coup, voilà Launois qui accourt e qui dit: Voilà Monsieur qui descend le degré. Il furent tous épouvantés; le comte de Guiche ne pouvait se sauver dans l'antichambre: les gens de Monsieur y étaient déjà. Launois dit: Je ne vois qu'un moyen, et je vais y avoir recours. Il dit au comte: Tenez-vous derrière la porte. Il court au devant de Monsieur et le frappe si fort de la tête au milieu de la figure, que le sang coulait en abondance du nez de Monsieur; il s'écria: Monsieur, je vous demande grâce et pardon: je ne vous croyais pas si près: je voulais vite courir pour ouvrir la porte. Madame et Mad. de Saint-Chaumont vinrent toutes épouvantées avec des serviettes qu'elles tinrent si longtemps sur le nez de Monsieur, en l'entourant, que le comte de Guiche eut le temps de s'élancer au dehors et de gagner l'escalier, avant que Monsieur ne pût l'apercevoir: il crut que c'était Launois qui se sauvait de peur, et de sa vie n'a su la verité (II, 7). » L'avventura è graziosa; peccato che sia successa tante volte, e tante volte raccontata, cominciando dall' *Hitopadesa* indiano sino quasi ai dì nostri (v. *Gesta Romanor.*, ediz. Oesterley, n. 122; *Hitopadesa*, trad. Lancereau, Paris, Maisonneuve, 1882, p. 54, 311, ecc.)

III.

Quello che siamo andati fin qui discorrendo può dimostrare quante difficoltà s'incontrino nel voler fissare il tempo in che sia nato un Canto popolare. In molti casi il tema è antico, e la canzone è di più tarda età: in altri casi si crederebbe di poter cogliere una precisa reminiscenza storica, e poi, meglio e più dappresso guardando, ci accorgiamo essere vittime di qualche illusione. Qualche volta anche avviene che, per un processo contrario e per certa vitalità propria alle poesie dei volghi, un canto antico ci si presenta innanzi in veste moderna. La tendenza a localizzare gli avvenimenti e introdurre nelle canzoni colori e particolari della vita presente, producono siffatte trasfomazioni delle quali abbondano gli esempj.

Ad ogni modo, sebbene circondata di tante incertezze e difficoltà, la ricerca delle origini dei canti popolari non è balocco di eruditi, ma utile e seria investigazione, che spesso, come il Nigra ne dà prova, riesce a inaspettati ed utili risultamenti. E se anche la supposizione di un primitivo fondamento storico, possa qualche volta esser fonte di abbagli, non è però meno serio esercizio d'arte critica l'andarvelo ricercando. Il Nigra è assai propenso ad affermare l'esistenza di cotesto primitivo fondamento storico: e quand'anche le conclusioni a cui giunge non sieno sempre inoppugnabili, sempre però sono ingegnose e fiancheggiate di solida erudizione. Noi in codesto particolare, confessiamo d'esser un po' scettici, ed anche un po' più timidi del Nigra nell'applicare il criterio della assoluta contemporaneità tra i fatti e la poesia popolare che li ricordi. Il Nigra, senza escludere, come vedemmo, la probabilità di posteriore formazione per durevole impressione dei fatti, in generale però propende a riunire i due termini: noi invece, quando si tratti di casi avvenuti in assai remota età ma capaci di lasciar di sè profonda impronta nella memoria e nell'immaginazione, propenderemmo a diversa sentenza.

In un caso almeno crederemmo che la tendenza ad invecchiar le canzoni abbia fatto illusione all'egregio raccoglitore, o quanto mai non gli abbia lasciato conoscere ciò che aveva così sagacemente scorto rispetto alla poesia su *Carolina di Savoja* (1): rifacimento ed appli-

(1) Numero 144.

cazione a fatti del 1781 di un componimento più antico, che parrebbe riferirsi alle nozze di Caterina di Francia con Enrico V d'Inghilterra (1). Ad ogni modo, in quella canzone del 1781 si ritrovano immagini e versi appartenenti ad altra, certamente più vecchia.

Il caso a cui vogliamo alludere è quello della canzone *Il Re prigioniero* (2), che letteralmente recata in italiano suona così:

« Il Re Luigi se ne va alla caccia, se ne va alla caccia intorno Parigi. L'hanno preso, l'hanno legato, l'hanno menato nella torre di Parigi. Non c'è che una finestra che guardava nella sua Parigi. — O postiglione, che portate le lettere, che nuova c'è di Parigi? — Le nuove non sono molto buone: vogliono fare appendere il re di Parigi. — Mandate a dire alla regina che faccia raccogliere argento massiccio ai cantoni di Parigi. Non c'è abbastanza oro in Francia per difendere il re di Parigi? — Re Luigi colla sua corona, bisogna abbracciare (*bisogna che tu abbracci*) il crocifisso » (3).

Certo la canzone non è nè bella nè intera nè chiara: ma bisogna prenderla com'è: e nella confusione, distinguervi questi dati di fatto: un re prigioniero che si chiama Luigi: una torre ov'egli è chiuso e che è posta in Parigi, e il crocifisso ch'ei deve abbracciare, come condannato a morte. Ora tutto ciò conviene a capello a Luigi XVI, laddove invece il Nigra vi ritrova Francesco I, che fu senza dubbio anch'esso prigioniero, ma a Madrid. A ben intendere l'equivoco, giova notare che questa canzone, come l'altra sopra ricordata di *Carolina di Savoja*, è un rifacimento, un ringiovinimento di altra più antica. La versione primitiva che il canto dovette avere in Piemonte si direbbe perduta, ma doveva derivare dal notissimo lamento di *Monsieur de la Palisse*, dove si narra che il re Francesco è tratto prigioniero in un castello di Madrid e posto in una stanza tenebrosa, salvo che v'era

..... une petite fenêtre
Qu'estoit au chevet du lict.
Regardant par la fenêtre
Un courrier par là passit.
— Courrier, qui porte lettre,
Que dit-on du roy à Paris? —

(1) Numero 46.
(2) Numero 5.
(3) Pag. 57.

— Par ma foy, mon gentilhomme,
On ne sait s'il est mors ou vif. —
— Courrier, qui porte lettre,
Retourne-t'en à Paris.
Et va-t'en dire à ma mère,
Va dire à Montmorency,
Qu'on fasse battre monnoye
Aux quatre coins de Paris.
S'il n'y a de l'or en France
Qu'on en prenne à Saint-Denis, etc. (1).

E la canzone continua ancora, ma nulla ha che rammenti il funereo verso finale del canto piemontese su *re Luis:*

Lo re Luis cun sua coronha — a venta ambrassé 'l crucifiss.

E questo particolare manca anche in un canto catalano, pur esso relativo a Francesco primo:

Ya parti lo rey de Fransa — un dilluns al demati,
Ya parti per pendr'Espanya — y'ls espanyols be l'han pris.
Posan-lo ab presó mol fosca — que no's coneix dia y nit,
Sino per una finestra — dona el camì de Paris.
Treu lo cap à la finestra — y un passatger veu venir:
— Passatger, bon passatger — á Fransa qu'es diu de mi?
— À Paris y á Fransa deyan — nostre rey es mort ó pris. —
— Passatger, torna 'n á Fransa — portarás novas de mi,
Dirás á la meva esposella — qu'em vingui á treurer d'aqui.
Si no ni ha prou diné 'n Fransa — qu'es venguia la flor de llis,
Si no ni ha prou diné 'n bossa — que vagin á Sant-Patris (2).

Ognun vede che sotto il rintonicamento moderno riapparisce l'effigie antica: ma il canto così com'è nella lezione piemontese si riferisce a Luigi XVI. I casi del quale commossero profondamente le plebi italiane, come lo mostrano parecchi componimenti in versi fatti allora dal popolo stesso o popolarmente noti, quali una *storia* in ottava rima, che ancor si ristampa, col titolo *Il trionfo della religione nella morte di Luigi XVI* del Mallio, una Canzone in dialetto sardo « di un soldato che fu presente al tragico spettacolo », la tragedia di un Fiorilli aquilano, e perfino, ma forse più re-

(1) Le Roux de Lincy, *Ch. historiq. franç.*, Paris, Delahays, 1847, II, 93.
(2) Milà y Fontanals, *op. cit.*, pag. 142.

cente, un *Maggio* campagnuolo (1). Le genti subalpine, per eccellenza monarchiche e prossime ad azzuffarsi cogli scalzi soldati della rivoluzione, compiansero anch'esse l'ultimo Capeto: ma in tempi di esausta vena inventiva, applicarono a lui, con opportune modificazioni, l'antico lamento su Francesco primo.

IV.

Materia a maggior controversia offre la canzone che può dirsi la perla della raccolta, se non altro per la sua importanza storica: la Canzone cioè di *Donna Lombarda*. Il compianto Correnti aveva intraveduto, quasi divinando, chi era codesta donna: ma il Nigra, senza nulla sapere di quel fuggevol cenno, scoprì esso veramente e mise in chiara luce la eroina del canto, dando così testimonianza di non comune sagacia.

Pochi senza dubbio saranno coloro che non abbiano alcuna volta sentito ripetere questo funebre componimento, accompagnato da monotona cantilena, che si ripercuote e prolunga come tocco di campana mortuaria. La Canzone è una tragedia, compendiata e come compressa in pochi versi. Un seduttore si fa innanzi a Donna Lombarda, che dapprima rifiuta le sue proposte d'amore, opponendo che ha marito. Fallo morire, fallo morire, insiste l'altro: e le consiglia di adoprare un beveraggio avvelenato. Quando il marito giunge dalla caccia assetato, ella gli porge il veleno in un nappo di vino. Ma egli si avvede che il vino è intorbidato, ed esita a berlo. La donna ne accagiona la burrasca della sera innanzi. Alcune lezioni fanno qui intervenire, con evidente interpolazione, un bambino in culla, che miracolosamente parlando avverte il padre dell'insidia. Ad ogni modo, il marito ordina alla moglie traditrice di bere essa: e poichè vi si rifiuta, ve la costringe ponendole la spada alla gola. Donna Lombarda beve e muore: ma in alcune lezioni muore anche il marito che aveva trangugiato parte del nappo (2).

La rea, così designata per un semplice appellativo, non è femmina volgare, come degradando divenne nella versione che, varcate le Alpi, giunse in Francia, ov'è null'altro che una *charmante brune* (3); è veramente *donna*, *domina*, signora, regina di Lom-

(1) V. quel che ne ho detto, nelle *Origini del Teatro*, II 357.

(2) Numero 1.

(3) Rolland, *Recueil de ch. popul.*, Paris 1887, III, 10.

bardia, di Longobardia: è Rosmunda, che dopo avere per vendetta del padre ucciso Alboino, ed esser a Ravenna fuggita col suo complice Elmichi, ascoltando le lusinghe dell'esarca Longino, preparò al suo secondo marito un nappo avvelenato, e quegli accortosi del tradimento, la costrinse a bere, tanto che ambedue ne morirono. Maggior corrispondenza fra la storia e la canzone non potrebbe desiderarsi: eppure fino al Nigra, nessuno si accorse dell'antichità e della dignità dei personaggi della canzone.

La poesia è evidentemente nata in suolo italiano: e la sola versione d'oltralpe, che finora se ne sia rinvenuta, deformata com'è e rimpicciolita, mostra a chiari indizj la straniera derivazione. Invece, fra noi è divulgata in ogni parte della penisola, salvochè nel metro e nelle rime manifestamente mostra d'esser venuta giù giù dalle Alpi e dalle pianure subalpine. Ma quando fu essa composta? Coerentemente alla sua dottrina il Nigra la farebbe risalire al VI secolo: ben inteso però che allora avrebbe avuto la forma propria al volgare del tempo, non già l'odierna. Se davvero questo canto avesse secondate le graduali modificazioni del linguaggio da allora ad ora, esso sarebbe, come il Nigra lo qualifica, «uno dei più antichi monumenti poetici della moderna Europa (1).

Non crediamo che si scemi il sostanziale valore storico di questo canto, anche se se ne ponga un poco più tardi il nascimento, e se si supponga che, prima di sottoporsi a ragion metrica, fosse già esistito sulle bocche del popolo come racconto: sicchè la vitale persistenza di questa tradizione si divida in due periodi, diversi fra loro solo nella forma esterna. La sua stanza sarebbe sempre stata la immaginazione dei volghi. Accettando invece l'ipotesi del Nigra, bisognerebbe supporre che il canto già bell'e composto nel sesto secolo durasse in mezzo a tante vicissitudini, trapassando continuamente di forma in forma idiomatica; e conservato o per cure particolari o per una specie di miracolo assai raro e strano, fosse giunto fino al dì d'oggi. Vero è che il Nigra oppone, infin dei conti esser sempre stato uno e identico il parlare delle genti celto-italiche dall'antichissima età all'odierna: ma se ciò è vero astrattamente, non è poi esatto nella realtà. Certo un organismo vitale è sempre identico a sè medesimo: ma in esso si riscontrano delle età, dei periodi, dei momenti di capital diffe-

(1) Pag. 26.

renza: e come l'Italia dei tempi più ferrei delle dominazioni barbariche non è l'Italia dei Comuni e della Lega lombarda, così quell'idioma del VI secolo, che potrebbe dirsi un balbettare infantile, non è l'idioma della animosa giovinezza del risorto popolo. Ogni cosa umana ha certamente dipendenza dal proprio passato, e l'uomo adulto è pur quello che già vagiva, e il desto quello che or ora sonnecchiava, e il sano quello che dianzi languiva: ma ben diverse sono le condizioni dei diversi stati e proprie a differenti funzioni. Quando dopo lunga e segreta preparazione sorse un'Italia nuova, si formò altresì un linguaggio, atto non solo al semplice uso quotidiano, ma anche all'espressione poetica, alla viva rappresentazione dei fantasmi dell'immaginazione: e allora il popolo si trovò in condizione di produrre poesie, e non questa sola di *Donna Lombarda* o altre poche, ma molte e di grande varietà di argomenti.

Considerazioni siffatte ci trattennero dall'accettar l'ipotesi del Nigra, sicchè anni addietro scrivevamo: « In quell'età eroica della nostra patria, in quella gioventù vigorosa delle nostre plebi, le tradizioni antiche conservate nella memoria e via via modificatesi, presero forma poetica ed espressione nel novello linguaggio, ed allora, o poco appresso, dovette nascere, come frutto maturo, anche il canto di *Donna Lombarda*, postuma vendetta della discendenza latina contro una malvagia eroina della stirpe degli oppressori » (1). Quando al sorgere di un nuovo sole, i dotti laboriosamente radunavano i ricordi dell'antichità, superstite nei monumenti e nelle scritture, e ne componevano libri e trattati, scientificamente riappiccando il filo della tradizione, il popolo che sentiva l'orgoglio della sua discendenza, riordinava anch'egli le ricordanze nascoste e sparse nei ripostigli della memoria, e le abbelliva coi vivaci colori della fantasia dando loro forma e vita poetica. Forse già allora la relazione storica della canzone coi fatti di Rosmunda, di Elmichi, di Longino era veduta soltanto come in nube: il tempo si era forse già portato via i nomi, e restavano solamente gli appellativi di regia dignità. Nello stato presente, la lezione più remota dal luogo di nascita, cioè quella francese, riduce la gran catastrofe ad un fatterello di cronaca: la donna, come vedemmo, è una bella bruna, e l'uomo *son amant Pierre:* qualche altra lezione italiana ha pur essa perduto per via ogni sentore della qualità dei personaggi, ma in altre le menzioni di *sacra corona*, di re di Francia o di

(1) *La poesia popol. ital.*, Livorno, Vigo, 1878, p. 119.

Spagna, ritengono qualche traccia, anche se alterata, del carattere primitivo. Parrebbe quasi, se anche nulla di preciso possa inferirsi dallo stato presente all'anteriore, che la canzone non avesse mai espressamente contenuto i nomi dei protagonisti: il che è più facile a comprendersi se essa si formò verso il duodecimo secolo, che se invece risalisse al sesto. I nomi che dovean pur essere nella tradizione coeva e immediatamente posteriore si erano ormai, per così dire, logorati per la trasmissione orale dal sesto secolo in poi; e quando il racconto divenne componimento poetico, forse erano già al tutto svaniti, sapendosi soltanto confusamente di rammemorare per tal modo non una tragedia domestica e privata, ma una gran catastrofe regale. L'assenza dei nomi, e di qualsiasi altro preciso particolare che accenni a Rosmunda, al suo complice e al greco seduttore, riesce, se non erriamo, più facile a capirsi, quando si ammetta il processo che abbiamo descritto.

Il dotto amico vorrà perdonarci se, nonostante le sue argute repliche, non sappiamo convertirci al parer suo. Ipotesi è certo la nostra, che solo nel generale e contemporaneo risvegliarsi dell'intelletto, della lingua e della persona civile del popolo italiano, prendesse forma poetica la tradizione di Rosmunda: ipotesi è pur troppo anche la sua, sebben ingegnosissima e non contraria alla scienza del linguaggio, che *Amèime-mi, donna Lombarda* e *Bèivi-lo ti, bèivi-lo ti* suonasser già nel sesto secolo, ma nella forma allora soltanto possibile, di *Amate me, domna longbarda* e *Bibe* [il] *lu* [m] *te* (1). Giurerebbe poi egli che *amate*, forma culta, fosse propria anche al volgo misto celto-latino di quell'età e di quei luoghi?

A confortare l'ipotesi nostra giova notare che la morte di Rosmunda era siffatta da imprimersi saldamente nella memoria, dovendo al sentimento popolare sembrare come un giudizio di Dio, sicchè non sia necessario supporre la canzone contemporanea al fatto, ma possa supporsi uscita dopo lunga gestazione. Nè solo cotesto episodio finale, ma anche l'altro che lo precede della proditoria uccisione di Alboino, dovette restare fra il popolo, assumendo via via quel carattere drammatico che ne avrebbe aiutato la trasformazione in foggia poetica. Già del resto cotesto carattere, quasi riflesso della tradizione viva, si rinviene nelle pagine di Agnello ravennate, scrittore del nono secolo. Paolo Diacono anteriormente aveva raccontato gli stessi fatti, ma con pacatezza di

(1) Pag. 28.

annalista, e se anch'egli attinse per la sua compilazione a tradizioni viventi, non sembra che lo facesse in questo caso; e, quando mai, avrebbe avuto ricorso alle ricordanze del popolo onde si gloriava discendere, non a quelle dello spregiato popolo vinto. Agnello invece per questi avvenimenti evidentemente si ispirò alle memorie della schiatta latina. Contrariamente a ciò che si riscontra nel resto della sua narrazione, egli a questa parte ha dato un movimento e colorito drammatico, ch'ei non poteva prendere d'altronde che dalla costante tradizione popolare. I due episodj, che si seguono immediatamente, si congiungono insieme per indole identica, che è piuttosto quella di un animato racconto che di una mera narrazione storica. Nell'un episodio e nell'altro, lo scrittore atteggia e fa parlare i personaggi come s'ei li avesse visti e sentiti: riporta puntualmente i dialoghi che fra essi occorsero nel concubito che la regina, sostituendosi per inganno ad una ancella, ebbe con Elmichi, e quando poi se gli scoprì, obbligandolo ad uccidere Alboino, e quando finalmente ne sostenne il vacillante coraggio nel momento del delitto. Riferisce inoltre il dialogo fra lei e l'esarca, e quello fra lei ed Elmichi nel porgergli il veleno. Abbiamo dunque nel testo di Agnello, un racconto unico, che poi si è diviso in due, e del quale la canzone popolare ritenne soltanto il finale episodio: ma in questa parte non potrebbe desiderarsi più stretta rispondenza fra il cronista ed il popolo.

Agnello infatti così racconta: «Dopo alquanti giorni dall'arrivo di Rosmunda in Ravenna, Longino prefetto mandò a lei dicendo: « Se a me ti congiungerai, se vorrai essermi sposa, (*Amei-me mi, aime-me mi... spuzè-me mi, spuzè-me mi,* dice la canzone) sarai più che regina... ». Ed essa gli mandò a dire: « Se vuole, fra pochi giorni può farsi. (Una lezione veneta fa che la donna, alla proposta di avvelenare il vino, risponda: *lo metarò, lo metarò*). Un giorno che Elmichi usciva dal bagno, Rosmunda come per refrigerarlo, (*Déi-me del vin... j'ò tanta sei*) portò a lui un calice, ove alla bevanda era misto veleno. Ed egli prendendolo dalle mani di lei, cominciò a bere; ma quando si accorse ch'era bevanda mortale, (*coz' j'éi-ve fàit... l'è anturbidì*), allontanandolo dalle labbra, lo porse alla regina, dicendole: Bevilo tu pure: *bibe et tu mecum* (*béivi-lo ti, béivi-lo ti*). Essa repugnava (*O cume mai volì che fassa, che j'ò nin sei, che j'ò nin sei*): ed egli, levata dalla guaina la spada, le fu sopra, e le disse: Se non ne bevi, ti ucciderò. (*L'è për la punta*

de la mia speja, t'lo beverei, t'lo beverei). Volere o no, (*mi 'l beverò, mi 'l beverò*) ella bevve, e ambedue nello stesso tempo morirono (1)»: conclusione che manca alla maggior parte delle versioni del canto, non procedenti oltre la morte di Donna Lombarda; ma che, come il Nigra osserva giustamente, «si può facilmente presumere come conseguenza di ciò che precede» (2).

Tale era nel nono secolo la forma che aveva il fatto del secolo sesto: gemella, quasi diremmo, a quella della canzone: e non d'invenzione dello scrittore, ma da lui riportata quasi sotto dettatura dalla ripetizione orale. Or come si spiega questa rispondenza nell'andamento generale, nel colorito, nei particolari e fin anco nelle espressioni, fra il brano di Agnello e la canzone popolare? Siamo d'accordo col Nigra nel rigettare l'ipotesi che la canzone originasse dalla cronaca; ma neanco ci persuaderebbe che Agnello avesse dinnanzi a sè la Canzone, già sin d'allora esistente, e la imitasse e parafrasasse, traducendola nel suo latino. Più probabile ci apparirebbe che e il prete ravennate e l'ignoto rapsodo, che primo mise fuori la canzone, e che ebbe poi tanti cooperatori quanti furono quelli che, modificandola, la ripeterono, attingessero in diverso tempo alla stessa fonte, al medesimo secolar serbatoio, cioè alla tradizione orale, della quale i caratteri sostanziali si mantengono così nella prosa drammatica dell'uno, come nell'organismo metrico e ritmico dell'altro. Ma quella, formatasi prima, conobbe e ritenne i nomi degli attori: l'altra sorse quando di essi null'altro sapevasi fuori della regale o quasi regale dignità. Un racconto popolare, intramezzato, come suol essere nelle novelle popolari, di dialogo, e fermamente saldo in certe forme essenziali e quasi a dire sacramentali, com'è pure proprio di siffatti racconti, fedelmente trasmessi di generazione in generazione e mutabili soltanto nella indicazione di persone e di luoghi, sarebbe adunque, a veder nostro, lo stipite comune alla narrazione del cronista e alla poesia del popolo.

V.

In qualsiasi modo abbia a sciogliersi la controversia sul tempo a che appartiene *Donna Lombarda*, e cotesta canzone e la maggior parte di quelle che il Nigra ha raccolte, sono, come il Vico

(1) *Liber pontific.*, in *Rer. Ital. Script.*, II, 125.

(2) Pag. 23.

avrebbe detto, *un rottame d'antichità*. Tutte quante sono viva rappresentazione di un periodo sociale, pieno di avventure guerresche e galanti, molto diverso e lontano molto da quello in che viviamo, ma nel quale il popolo stava forse meno a disagio che non si creda. Certo, con la mutazione avvenuta nelle idee e nei costumi, ei non potrebbe più adattarvisi al dì d'oggi; ma del passato vuolsi far stima, non già guardando al presente e ai possibili od impossibili miglioramenti futuri, ma alle reali condizioni di tempo e di costume Quelle plebi del Piemonte, congiunte per vincolo più quasi domestico che feudale con la stirpe dei loro belligeri sovrani, e sempre pronte a versare il loro sangue per la difesa dei principi e del suolo nativo, non ci appariscono nella storia tali da muovere a compassione, e in questi canti non vi è accento di dolore o d'impazienza sulle proprie sorti. Esse allietavano i loro ozj udendo il racconto delle grandi gesta cavalleresche, e i lavori delle officine e dei campi erano accompagnati e interrotti da questi canti di minor lena, trasmessi di generazione in generazione come patrimonio di famiglia. E di essi è special carattere che nè sentimenti nè personaggi mostrino nulla di plebeo, ma in ciascuno risplenda come una signorile alterezza, e predomini la tendenza di innalzar di grado i protagonisti, facendone principi e baroni, anche quando non sieno tali dall'origine. Così, per citare un esempio, nella Canzone l'*Infanticida* (1), questa, prima di gettare in mare il frutto delle sue viscere, chiede alla madre che si affrettino le sue nozze col principe di Olanda; ma errerebbe di gran lunga chi qui sup ponesse una allusione storica, perchè è soltanto la Musa del popolo che riveste di manto reale i suoi personaggi. Notissima è la Canzone della giovinetta (2), che prega le si prepari una fossa, ove ella poserà col suo amore fra le braccia, e su cui spunteranno rose e fiori. E perchè vuol morire la giovinetta? Secondo alcune versioni di varie parti d'Italia, perchè ha veduto l'amante suo parlare con altra donna. Ma nella lezione piemontese, corrispondente ad una di Francia del secolo XVI, che è forse il prototipo comune, gli è che vorrebbe sposare un giovine, che il padre le ha chiuso in una torre. Altra lezione piemontese aggiunge che i genitori vorrebbero darla invece al figlio dell'imperatore. Curiosa trasfor-

(1) Numero 9.
(2) Numero 19.

mazione è anche quella che ci presenta il tema del soldato (1), che dopo sett'anni di assenza, torna dalla guerra e trova la sua fidanzata moglie di un altro. In una lezione canavesana egli si riduce di nuovo, mesto e rassegnato, sotto le bandiere:

> Da già ch'sei marideja — tucái-me ancur la man,
> Mi turnerò a la guera — mai pi si vederan (2).

Ma, giusta una terza lezione, ei ritorna quando appunto sta per compiersi la cerimonia nuziale; invoca i suoi dritti, e la sposa si getta nelle sue braccia e vuol esser sua. Se non che altrove prevale un colorito tragico: non si tratta più di un povero soldato, di un *dragon,* ma, secondo il solito processo, di un *sur marches,* che all'annunzio della infedeltà, immerge la sua spada nel seno alla traditrice (3).

Lo stesso fine tragico ha un'altra canzone sull'argomento della fede mancata (4). Un principe torna di Francia; gli si annunzia che la sua promessa sposa ha fatto un bimbo: invano la madre di lei gli manda incontro la sorella, sperando che la rassomiglianza lo inganni. Egli subito se ne avvede:

> Cula l'è pa la dama — ch'me cör a l'à 'mpromì:

Quella non è la donna a cui il mio cuore ha giurato fede. La colpevole scende dal letto, si veste e va alla presenza del principe, che la ravvisa ed esclama:

> Cula lì a l'è la dama — ch'me cör a l'à 'mpromì.

Essa confessa di averlo tradito, cedendo alle amorose istanze del principe d'Olanda, o, secondo altra lezione, del duca d'Armenia. Il signore chiama allora intorno a sè i suoi paggi, si fa dare la spada dalla punta dorata, e trafigge l'infedele:

> O piurè, pagi — piurè, picit e grand,
> Mi l'ái massà la dama — ch'me cör l'amava tant!

Spogliato di questi particolari, il fatto sarebbe una barbara vendetta privata: ma con quell'apparato così rapidamente, ma effi-

(1) Numero 28.
(2) Pag. 173.
(3) Pag. 176.
(4) Numero 34.

cacemente accennato, ci troviamo nella sala di un castello baronale, ove il signore, attorniato da'suoi fedeli, esercita come supremo capo della famiglia feudale, un atto di suprema giustizia. L'uomo dà luogo al magistrato, sebbene il cuor dell'uomo vi si ribelli:

Mi l'ái massà la dama — ch'me cör l'amava tant!

Altrove invece è il caso inverso: lo sposo ha tradito abbandonandola, la sposa, che va a cercarlo e lo trova, e lo sorprende quando appunto stà per maritarsi con altra donna. Essa è la figlia del Sultano: egli, Morando d'Inghilterra (1). Comune avvenimento è il ratto d'una fanciulla, e ben nota è la Canzone del *Marinaro* (2), che invita una giovinetta a salire sulla sua nave, poi spiega le vele e porta seco l'incauta. Essa prega e minaccia, ma che? lieta sorte l'aspetta, poichè il rapitore è il figlio del re d'Inghilterra.

Altra volta il rapimento è in terra: ma il rapitore è nientemeno che il figlio del re d'Ungheria (3). Chè più? quella falsa monachella, che in una divulgatissima canzone (4), ottiene da una incauta ostessa di dividere per una notte il letto colla figlia, e che altro non è che un giovane innamorato, nella lezione piemontese diventa lo *prinsi di Carignan* (5): quale non è detto, e sarebbe vano il cercarlo. C'è sempre in queste canzoni, che altrove hanno più umili protagonisti, c'è sempre, come nella *Bella Leandra:*

Quaic re o prinsi ch'a ven bin da luntan (6).

Al signor Smith, che dimandava ad una ripetitrice di canti popolari perchè mettesse *le roy Louis* anche ove doveva starci il nome del caro amante, essa rispondeva: *Nous avons l'habitude de mettre les rois dans les chansons: ça les rend plus brillantes* (7). La poveretta non sapeva nè poteva dar miglior risposta. Ma la ragion vera è, che questa poesia è un avanzo dell'età cavalleresca. I signori prendono nel mondo della fantasia popolare, una parte corrispondente a quella che usurpano sul popolo, nel mondo reale. Come

(1) Numero 42.
(2) Numero 44.
(3) Numero 51.
(4) Numero 79.
(5) Pag. 407.
(6) Pag. 267.
(7) Pag. 20.

nelle fiabe delle nutrici c'entra sempre il re e la regina e il figlio del re, così in queste poesie, eco del passato, i personaggi sono o diventano quasi tutti principi e baroni. Nè in quelle nè in queste si ha niun riflesso della vita plebea e comune. La fantasia del popolo par compiacersi di rispecchiare la splendida vita dei potenti del secolo: le miserie della vita quotidiana e volgare non sembrano al popolo degno soggetto di poetica celebrazione.

VI.

Molte più cose potremmo e vorremmo aggiungere circa questo importante volume, se non temessimo di stancare la benignità del lettore. Ci si conceda tuttavia di toccare due punti; il primo dei quali riguarda le illustrazioni, come sempre abbondanti e dotte, apposte al canto *la Pastora e il Lupo* (1). Una pastorella, così vien raccontato, sedeva all'ombra guardando il suo gregge, quand'ecco sopravvenire un lupo e abboccarsi il più bell'agnello. La pastora si mette a gridare promettendo l'amor suo a chi l'ajuterà:

Se quaicadün a m'ajütéis — saria sua muruseta.

Ecco Gentil Galante che accorre, libera l'agnello e uccide il lupo. Essa ringrazia e gli promette la lana della bestiuola quando sarà tosata. Ma io, risponde il cavaliere, non sono mercante: datemi un bacio, e sarò pagato. Non posso darvelo, replica la scaltra, perchè ho marito: e se questi lo sapesse, mi bastonerebbe. La Canzone è d'origine francese, come lo dimostra la falsa rima *pena* e *lana*, che in francese concorderebbe perfettamente in *peine* e *laine*: onde nella lezione piemontese abbiamo la forma, sconosciuta al dialetto, di *lena* (2). Dal Piemonte la canzone si è poi sparsa in tutta Italia, conservando però i segni della sua derivazione, come nella lezione lucchese che muta i *barbin* o agnelli del testo primitivo in *barberini* (3), animali ignoti a quel territorio. D'accordo col conte di Puymaigre, il Nigra nota l'analogia di questa canzone con un componimento dei *Carmina burana*, che però manca della conclusione, ed è forse un semplice frammento. Nota anche quel certo sapore

(1) Numero 69.
(2) Pag. 372.
(3) GIANNINI, *op. cit.*, p. 177

della canzone, un po' civettuola, che fa pensare ad una origine non schiettamente popolare.

Noi consentiamo in questo giudizio, e crederemmo che comune origine alla poesia goliardica e a questa popolare, potesse essere qualche *pastorella*. Ognun sa che nelle *pastorelle*, i poeti provenzali e francesi tentavano riprodurre avventure e costumi dei campi e dei boschi: sicchè se nell'antica poesia d'oltralpe vi ha genere che si accosti alla schiettezza delle forme popolari, è questo appunto della *pastorella*. Le *pastorelle* ritornavano poi al popolo per la voce dei giullari e dei menestrelli, che le ripetevano per le piazze e pei trivj. Una imitazione adunque di cosiffatte imitazioni delle forme popolari, sarebbe molto probabilmente il canto piemontese, e collaterale ad esso, ma fattura di più colto poeta, il componimento dei *Carmina burana*. Sfogliando la copiosa collezione di *pastorelle* messa insieme dal Bartsch, se non troviamo qualche cosa di identico, rinveniamo però alcun che di simile all'uno e all'altro. L'altrieri, dice, colla forma introduttiva consueta, una di coteste *pastorelle*, l'altrieri trovai una pastorella, sola, che lieta cantava: quando a un tratto sbuca un lupo e le rapisce un agnello. Il poeta accorre alle grida e ritoglie al lupo la preda:

Elle prent a huchier:
Ferez, franc chevalier,
Pensez de l'esploitier,
Car por vostre loier
Avrez un douz baisier (1).

Qui interviene il solito Robin; il cavaliere prende per forza ciò che non gli si vuol dare per patto, e l'amante si vendica col bastone sulla incauta pastorella. Altra poesia racconta che il cavaliere trova la pastorella, alla quale il lupo ha rapito l'agnello, e che gli promette, se voglia aiutarla, ben più che un bacio:

Se jeu li randoie
Son pucelage avroie.

Il cavaliere si slancia ad inseguire il lupo e riprende l'agnello. Ma intanto la furba grida ad alta voce per esser intesa dal suo Robin; e quando il cavaliere ritorna e chiede che gli sia tenuta la promessa, oppone la fede ad altri giurata:

(1) *Altfranzös. Romanz u. Pastourellen.* Leipzig, Vogel, 1870, pag. 118.

Frere, si Deus t'aie,
No me quier vilenie
Car autrui sui amie,
Si ai ma foi plevie
A Robin.

Ma anche qui il cavaliere adopra la violenza, e Robin troppo tardi giunge al soccorso dell'amata (1). La conclusione nelle Pastorelle e nelle Canzoni popolari è diversa, benchè il fondo dell'avventura sia lo stesso, perchè diversa è l'origine dell'une e dell'altre. Nelle poesie di cavalleresca origine la scaltrezza della pastorella a nulla approda, ed è soverchiata dalla violenza feudale: in quelle di popolare fattura, l'onore della incauta pastorella resta salvo, perchè il plebeo cantore non avrebbe potuto, fedelmente esemplando l'altra forma, celebrare il ludibrio delle donne plebee.

L'altra avvertenza che vogliamo soggiungere riguarda la Canzone dell' *Uccellino fuor di gabbia* (2), alla quale il Nigra non ha posta nessuna illustrazione. La bella, tale ne è il soggetto, scende all'alba nel suo giardino, e vede un uccellino volar per le rame dei nocciòli:

Uzelin, bel üzelin — ti te scapi la gabiola,
Mi për omo m' völo dà — ün che mai j'avrò d'amure.

Evidentemente quest'uccellin fuggito dalla gabbia, è immagine di un cuore che s'invola, di un amante capriccioso e infedele, o stanco dei capricci e dell'infedeltà altrui (3). La canzone ha parecchi riscontri, fra noi e fuori. In una versione monferrina, tre sono gli uccelli, uno de' quali fu preso dalla bella e posto in gabbia; ma dopo sette anni e un giorno s'è involato, e non vuol tornare prigione:

E di cui trei n'ha ciapà ïn,
L' ha bità in gabiola,
A l' ha tenì sett'agn e ïn dì...
A l'è vurà, a l'è vurà
Ant ra finestra di ra bela:

(1) *Altfranzös. Romanz. u. Pastourellen*, Leipzig, Vogel 1870, p. 122.
(2) Numero 63.
(3) L'immagine dell'uccellino uscito dalla gabbia per raffigurare un amore che s' invola, è anche nei *Canti popol. dell'isola di Milo* pubbl. da E. Teza, Pisa, Nistri, 1887. p. 14; nei *Canti del pop. slavo*, trad. Chiudina, Firenze, Cellini, 1878, I. 192, ecc.

— Bel ausilin, bel ausilin.
Vòti vinì in gabiola? —
— Nun vôi vinì, nun vôi vinì,
Sei trop ïna trista dona (1). —

Non diversamente la lezione lucchese:

Quando furno compiti i sett'a'
Bell'uccellin riprese la vola.
E ne andiede di là dal mar,
Di là dal mar, dalle marine.
— Torna, torna, quel bell'uccellin,
Torna, torna, vieni in gabbiola (2).

Ed in Provenza:

Arrest', arresto, roussignou,
Retouern' en gabiolo;

terminando colla trita sentenza:

Ame mai estr'auceou de camp
Qu'auceou de gabiolo (3)

Questa canzone può dar testimonianza di assai antica origine. In Italia era già nota sui primordj del secolo XIV, se un notaro la trascriveva nei suoi memoriali, mischiandola agli atti della sua professione. Il Carducci infatti la trovò in un memoriale notarile bolognese del 1305, ove dice così:

For de la bella caiba
Fuge lo lusignolo.
Plange lo fantino — però che non trova
Lo so osilino — ne la gaiba nova.
Et diçe cum dolo — Chi gli avrì l'usolo?
Et diçe cum dolo — Chi gli avrì l'usolo?
E in un boschetto — se mise ad andare,
Sentì l'oseleto — sì dolçe cantare.
Oi bel lusignolo — torna nel mio brolo,
Oi bel lusignolo — torna nel mio brolo (4).

(1) Ferraro. *C. pop. Monferrini*, Torino, Loescher, 1870, p. 110: e cfr. con *Canti del basso Monferr.*, Palermo, 1888, p. 59.
(2) Giannini, *op. cit.*, 222.
(3) Arbaud, *Ch. popul. de la Prov.*, Aix, 1852, I. 152.
(4) *Intorno ad alcune rime dei sec. XIII e XIV* ecc., Imola, 1876, p. 76.

Qui abbiamo un *fantino* e il *brolo:* ma chi giurerebbe che non dovesse trattarsi di una *fantina* e di un *gabiolo*, dacchè da questo e non dal brolo è scappato l'uccellino?

Per la Francia poi, ne abbiamo ricordo fin dal secolo XV:

J'ay bien nourry — sept ans ung joly gay
En une gabiolle. (1)
Et quant ce vint — au premier jour de may
Mon joly gay s'en vole...
Reviens, reviens, mon joly gay,
Dedans ta gabiolle;
D'or et d'argent la te feray
Dedans comme dehors. —
— Ja, par ma foy, n'y entreray
De cest an ne de l'autre. —
Le gay vola aux bois tout droit,
Il feict bien sa droiture,
Ne retourner ne doit par droit:
Franchise est sa nature (2).

E qui facciam punto, ringraziando il Nigra delle sue dotte fatiche, che onorano lui e la patria: ma quell'immagine del dolce usignuolo che, fuggito dalla sua dorata prigione, non vuol ritornarvi; immagine che i giovani e le giovani del popolo adoprano a significare speranze svanite, perdute illusioni, affetti illanguiditi o spenti, potrebbe anche simboleggiare le sorti della poesia popolare. Il Nigra con devozione di figlio, con sapienza di dotto, con intelletto d'arte ne ha raccolto e chiuso il fiore in questo volume. S'involerà essa di costì per ritornare al popolo e nuovamente ispirarlo? Se è vero che, come dell'usignuolo, *franchise est sa nature*, dimenticate le vecchie tradizioni feudali e cavalleresche saprà la Musa popolare ispirarsi degnamente al sentimento della vera *franchezza*, della libertà vera? Solo i posteri nostri sapranno affermarlo.

(1) Il valente editore, Gaston Paris, annota: « *gabiolle*, cage: forme italienne, *gabbiola*. »

(2) *Chansons du XV, s.*, Paris, Didot, 1875, pag. 29.